

## VIII. Christoph Ransmayr: Essay als narrative Poetologie



# 1. Einführung

Christoph Ransmayr kann in der vorliegenden Essayforschung den Übergang zur Postmoderne signalisieren, allerdings mit der Einschränkung, dass seine Einstufung als postmoderner Autor in der Literaturwissenschaft nicht unumstritten sei. Auf dieses Dilemma einzugehen würde zu weit führen und vom Anliegen der Untersuchung ablenken, da es die im Folgenden zu behandelnden Texte nicht trifft; indem Ransmayrs Texte als Essays interpretiert werden, steht ihre Mehrschichtigkeit im Mittelpunkt, d. h. sie gelten als Beispiele für postmoderne Pluralität schlechthin.

Warum Ransmayr die Essayistik der Gegenwart repräsentiert, kann man vor allem damit erklären, dass bei ihm literarische Kurzprosa und Poetologie in den letzten zwei Jahrzehnten zu einer eigenen, vorherrschenden Textsorte vereint wurden. Ransmayr etablierte sich in der Gegenwartsliteratur mit Romanen, seit Mitte der 90er Jahre schrieb er hingegen beinahe ausschließlich kürzere Prosatexte, die in schmalen weißen Bänden ‚als Spielformen des Erzählens‘ herausgegeben werden. Sie könnten von vornherein als Nebenprodukte des literarischen Schaffens angesehen werden, da sie in der Mehrheit für einen festlichen Anlass entstanden: Es sind überwiegend Preisreden und Jubiläumsvorträge, die nicht zu den eingebürgerten Genres der literarischen Prosa gehören.

Festakte stellen den Redner gewöhnlich vor die Herausforderung, über das eigene Fach nachzudenken und dabei in die Schriftsteller-Werkstatt Einblick zu gewähren. Dies ist auch bei Ransmayr der Fall. Der zehnte Band erschien 2014 unter dem Titel *Gerede. Elf Ansprachen*<sup>336</sup> und enthält Reden, die er in den vergangenen zehn Jahren bei Preisverleihungen vortrug. „Keine dieser Dankesreden“, hat die Kritik schon früh bemerkt, „ist eine Rede, Ransmayr bleibt“ auch hier „Erzähler“.<sup>337</sup> Dieser Feststellung legt die Erkenntnis zugrunde, dass sich zwar der Autor von den Konventionen einer Dankesrede nie vollständig loslöste, verlängerte er sie gleichzeitig in Richtung der literarischen Produktion, was bei Ransmayr das Festhalten am konstanten Narrativ des Reiseberichts bedeutet.

Die Ransmayr-Forschung formuliert so, dass in den Prosastücken des Autors „untrennbar die Erfahrungswelt des Reisens mit der schriftstellerischen Arbeit verbunden ist“.<sup>338</sup> Die tragenden Begriffe der Ransmayrschen Kurzprosa sind demnach Reisen und Schreiben; entgegen der Erwartung werden sie jedoch nicht als Gegensätze aufgefasst,

336 Ransmayr, Christoph: *Gerede. Elf Ansprachen*. Frankfurt am Main.: S. Fischer Verlag 2014

337 Wallmann, Hermann: Terimakasih. Christoph Ransmayr und das Wasserzeichen der Prosa. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 50, 1. 3. 1997, S. 18.

338 Judex, Bernhard: *Auf und davon und Hiergeblieben – der Wanderer in der Schrift. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs Poetologie*. In: Mittermayer, Manfred / Langer Renate (Hg.): *Die Rampe. Portrait Christoph Ransmayr*. Linz: Stifter Haus 2009, S. 118–124, hier S. 119.

was verschiedene Konsequenzen hat: die ursprünglich mit ihnen verbundenen literarästhetischen Qualitäten, wie real versus fiktional, gelten z. B. in Ransmayrs Texten nicht unbedingt als relevant.

Im Fokus der nächstfolgenden Darstellung steht das Phänomen der Koexistenz von literarischer Kurzprosa und Poetologie. Während Letzteres gewöhnlich im Theoretischen verortet ist, kann bei Ransmayr eine klare Trennung von Theoretischem und Literarischem kaum durchgeführt werden. Um dieser Feststellung Nachdruck zu geben, wird gezeigt, dass Ransmayrs Kurzprosa auch Poetologisches enthält, und umgekehrt, sich seine theoretischen Texte als Literatur lesen lassen.

Zuerst werden einige Kurzprosatexte auf die in ihnen vertretenen poetologischen Ansichten hin untersucht, danach wird der Versuch auch in die entgegengesetzte Richtung unternommen: Die eingehende Analyse des von vornherein poetologisch konzipierten Vortrags *Unterwegs nach Babylon* soll für die strukturelle Ähnlichkeit der nicht-fiktionalen Prosastücke und der par excellence literarischen Werke, einschließlich der Romane, wie *Die letzte Welt* oder *Morbus Kitahara*, den Beweis liefern. Die Umstände der Entstehung von *Unterwegs nach Babylon*, die Teilnahme des Autors an der Tübinger Poetikdozentur 2012, lassen den Vortrag auch mit den *Frankfurter Vorlesungen* von Ingeborg Bachmann in Zusammenhang bringen. Durch die Art und Weise, wie Ransmayr sein poetologisches Konzept durchführt, kann man mittlerweile zwischen diesem Text und einem anderen, früher schon besprochenen exemplarischen Beleg für die literarische Moderne, *Poesie und Leben* von Hugo von Hofmannsthal, auch Gemeinsamkeiten entdecken.

## 2. Poetologisches in Ransmayrs literarischer Prosa

### 2.1 Über den Band *Die Verbeugung des Riesen*<sup>339</sup>

[...] wer seine Geschichte zu Ende erzählt hat, kann nichts anderes tun, als ihr zu vertrauen und sie den Zuhörern oder den Lesern zu überlassen. Jeder Versuch, das Geschriebene zu begleiten, um durch erklärende Kommentare das schlimmste Missverständnis zu verhindern, wäre so hoffnungslos wie lächerlich [...] <sup>340</sup>

339 Ransmayr, Christoph: *Die Verbeugung des Riesen. Vom Erzählen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2003. Im Weiteren werden die Abkürzung VR und die Seitenzahl im laufenden Text in Klammern verwendet.

340 Ransmayr, Christoph: *Unterwegs nach Babylon*. In: Ders. / Schrott, Raoul: *Unterwegs nach Babylon. Spielformen des Erzählens*. Tübinger Poetik Dozentur 2012. Hg. von Dorothea Kimmich [u.a.]. Künzelsau: Swiridoff Verlag 2013, S. 7–22, hier: S. 21. Im Weiteren werden die Abkürzung UB und die Seitenzahl im laufenden Text verwendet.

– stellt Ransmayr die Vergeblichkeit poetologischer Selbstreflexionen fest. Ihre vermeintliche Herabschätzung klingt allerdings wenig überzeugend – gleichsam eine rhetorische Geste –, und nicht nur deshalb, weil für den zitierten Text die Tübinger Poetik-Dozentur den konkreten Anlass gab, sondern auch Ransmayrs literarische Praxis spricht dagegen. Trotz der obigen Behauptung enthalten die Kurzprosabände *Der Weg nach Surabaya* (1997) und *Die Verbeugung des Riesen* (2003) zahlreiche poetologische Hinweise; nicht zufällig hat der letztere den Untertitel *Vom Erzählen*.

Der titelgebende Text des Bandes *Der Weg nach Surabaya* artikuliert expressis verbis keine poetologischen Thesen, trotzdem verfügt sie über poetologische Relevanz. Der Grund dafür liegt in der Story, in der ein Ich-Erzähler von seiner abenteuerlichen Lastwagenfahrt auf Jawa berichtet. Während der Fahrt lässt er sich mit einheimischen Männern auf eine Art Kommunikation ein. Auf ihren Wunsch liest er Sportnachrichten aus der hiesigen Zeitung vor, ohne den Text zu verstehen, wodurch er das Vertrauen der Fahrgäste gewinnen kann. Wie die semiotische Analyse von Konstanze Fliedl nachgewiesen hat, kann diese Geschichte als „poetologische Parabel“ gedeutet werden.<sup>341</sup>

Im Dienst an einem Wort, das nicht das eigene ist, hat das Autorbild hier auch einen vormodernen Aspekt [...] Auf dem Weg nach Surabaya findet nicht nur die ironische Selbstverkleinerung des Dichters statt. Ihm ist, durchaus nicht beliebig, die Würde des Dieners am Wort gewahrt.<sup>342</sup>

Reich an poetologischen Aussagen ist hingegen der Band *Die Verbeugung des Riesen*: Jede der zehn Geschichten handelt von der Problematik des Erzählens. Die erste Geschichte mit dem Titel *Auf und davon* hat die Funktion, die grundsätzlich auseinanderstrebenden Grundmotive – ‚Reisen‘ und ‚Schreiben‘ – zusammen zu bringen, ihre Wesensverwandtschaft auf einer Metaebene zu erläutern. *Auf und davon* ist nämlich die einzige Reisegeschichte, deren Schauplatz keinen touristischen Zielpunkt darstellt. Der Ich-Erzähler tritt diesmal als der Romanautor Christoph Ransmayr, Gast der Frankfurter Buchmesse, auf und findet die hiesige Marktatmosphäre, das Gewühl der Messe dermaßen fremd, dass er am liebsten weg sein möchte. „[N]ichts wie zurück ins Innere meiner Geschichte, ins Innere *meiner* Welt“ – heißt es im Text. (VR, S. 11.) Dem Drang nach Flucht entspricht der Drang nach der Freiheit aufzubrechen. Der Schriftsteller findet seine Ruhe und sein Gleichgewicht erst dann wieder zurück, wenn er, inmitten der Messehalle, aber entfernt von den Ausstellungsständen der Verlegerin Monika Schoeller von einer bevorstehenden Reise in exotische Länder erzählt, während sie sich auch an ihre eigenen Touristenfahrten aus der Vergangenheit erinnert.

341 Fliedl, Konstanze: Unverständlich. Christoph Ransmayrs *Der Weg nach Surabaya*. In: Broser, Patricia / Pfeiferova, Dana (Hg.): *Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur*. Wien: Praesens Verlag 2003, S. 81–98, hier S. 88.

342 Ebd., S. 90.

In diesem Prosastück findet ausnahmsweise keine Reise statt; sie erscheint zwar als Voraussetzung für das Erzählen, als eigentliches Ereignis wird dennoch der Akt des Erzählens behandelt: inmitten des hektischen Messebetriebs bietet er für den Autor die einzige Möglichkeit, sich als frei zu erleben.

Im Text *Am See vom Phoksundo* vollzieht sich zunächst die Thematisierung der Relation vom Reisen und Erzählen/Schreiben. Der Erzähler kommt inmitten der verlassenen Gegend von Tibet, überwältigt von der Erschöpfung zu der Erkenntnis, dass

unser Weg nicht bloß in die Fremde führt, sondern ins Innere der Welt, einer Sprache, die das Wirkliche *und* das Mögliche kennt. Lesen, Gehen, Schreiben wirbelt immer auch Staub auf, auch den Schnee vergangener Jahre, der ein paar Herzschläge später wieder sachte herabfällt und das, was ist, nachformt und deutlicher macht als jemals zuvor oder gnädig verhält – es liegt an uns. (VR, S. 26.)

In diesen Worten kippt die Balance zwischen Reisen und Schreiben: Wenn der Sprache die Fähigkeit zugesprochen wird, über „das Wirkliche“ hinaus auch „das Mögliche“ zu erfahren, dann heißt es so viel, dass der Erzähler dem Reisen gegenüber doch dem Schreiben den Vorrang gibt. Seine Wanderung in der verlassenen Gegend zwischen Tibet und Nepal; die Hoffnung, vom Weiten her Spuren vom Leben am See von Phoksundo erblicken zu können und daraufhin die Ernüchterung, es waren nur Sinnestäuschungen, rufen ihm Hölderlins klassisches Gedicht *Die Hälfte des Lebens* in Erinnerung, dessen antithetische Struktur die eigenen wechselhaften Erfahrungen widerspiegelt. Die Heraufbeschwörung des berühmten Werkes lässt sich allerdings dem feierlichen Anlass, der Erhaltung des Hölderlin-Preises im Jahre 1998, zuschreiben.

Gleichzeitig hat das Prosastück *Am See vom Phoksundo* auch eine weitere poetologisch relevante Lesart; durch seine Struktur kann es auf das ganze literarische Œuvre von Ransmayr rückgekoppelt werden, wobei die strukturelle Gemeinsamkeit die typische Grundfigur der Ransmayr-Romane, die der Rückbewegung betrifft. Die Rückkehr zum Anfang entsteht in diesem Text dadurch, dass der Erzähler bei der Schilderung der unheimlichen Atmosphäre des Dorfes mit seinen kultischen Totenhäusern nicht stehenbleibt. Sein Blick wechselt auf die Gestalt eines unerwartet aufgetauchten früheren Bekannten, der ihn in der verlassenen Gegend aus einer bestimmten Entfernung verfolgt. Die Darstellung des Zeitlos-Mythischen geht damit zum anekdotischen Erzählen hinüber: Es stellt sich heraus, dass der Halbnomade nur seine Glasflasche, die er selber einen Tag vorher dem Erzähler geliehen hat, zurückbekommen möchte. Als dieser die eigentliche Absicht des Mannes erfährt, beschenkt er ihn mit einem Schirm, woraufhin sich sein ‚Verfolger‘ überaus glücklich auf den Rückweg macht.

Die Rückkehr des Mannes ins Nomadenlager erscheint auf der konzeptuellen Ebene als Rückbezug auf den Anfang der Geschichte, als die Wanderung zum See vorbereitet wurde; gleichzeitig lässt sie sich als Abwendung von dem Hölderlinschen poetologi-

schen Konzept der Entgegensetzung interpretieren. Wenn Ransmayr Hölderlins Gedicht zitiert, dann ist dies eine Geste der Danksagung, eine Art Höflichkeitsgeste. Er täuscht jedoch den Leser auch darüber nicht hinweg, dass er sich den Hölderlinschen Lebensentwurf nicht eigen machen kann. Sind bei Hölderlin in *Die Hälfte des Lebens* Verzicht und Klagen die letzten Worte, dominiert am Ende der Ransmayr-Geschichte die Lobpreisung der Vitalität. Die Totenhäuser werden über den glücklichen Mann vergessen, der den Schirm hoch über den Kopf haltend davon läuft. Auf seine Gestalt weist der Untertitel *Bildnis eines glücklichen Menschen* hin.

## 2.2 Die Festrede *Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer*<sup>343</sup>

Den Romanen ähnlich, spielt in Ransmayrs Festreden der Zeitbezug eine grundlegende Rolle: ihre narrative Struktur wird vom Akt der Erinnerung mitbestimmt. Als Beispiel dafür wird im Folgenden die Festrede *Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer* (1997) – mit einem Ausblick auf die Begrüßungsrede *Luftburgtheater* (1998) – unter die Lupe genommen, wobei die beiden durch die bereits im Titel angesprochene Luftmetapher aufeinander verweisen.

Im Hinblick auf die Erinnerungshaftigkeit von *Die dritte Luft oder eine Bühne am Meer* kann die kulturwissenschaftliche Perspektive von Gedächtnis und Identität nicht übergangen werden, gleichzeitig ermöglicht die Mehrschichtigkeit der zugrunde liegenden Erinnerungssituation über das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses hinauszugehen und Erinnerung als Akt künstlerischer Selbstreflexion zu thematisieren.

*Die dritte Luft* wurde ursprünglich als Eröffnungsrede der Salzburger Festspiele 1997 konzipiert, der Untertitel *Eine Bühne am Meer* nimmt auf diesen festlichen Anlass Bezug. Der Schauplatz ist die südwestliche Seeküste Irlands, an der Ransmayr Jahrzehnte lang einen selbstgewählten Heimatort fand, insoweit hat die Rede offensichtliche selbstbiographische Bezüge. Sie beginnt damit, dass sein Freund, der Ire Eamon, den extradiegetischen Ich-Erzähler zu einer entlegenen Stelle führt, auf der in der Nachkriegszeit der damalige Besitzer des Landstücks Liam O'Shea eine steinerne Bühne ohne Dach errichtete, welche von den Bewohnern der Gegend als Plattform bezeichnet wird. Als intradiegetischer Erzähler berichtet Eamon von den Sonntagsveranstaltungen auf dieser Plattform, zu denen sich die Leute aus den nahe liegenden Ortschaften und auch er selber versammelten, um sich beim Tanz, Gesang oder Vortrag an die tragischen Ereignisse der irischen Vergangenheit zu erinnern.

<sup>343</sup> Ransmayr, Christoph: *Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1997. Im Weiteren werden die Abkürzung DL und die Seitenzahl im laufenden Text in Klammern verwendet.

Durch Eamons Erzählung wird nicht nur die Gedächtnisleistung der kollektiven Erinnerung, sondern auch die Geschichte der Bühne selbst sichtbar. Man erfährt, dass sie „Liam O’Shea inmitten seiner Weide aus Meersand und von den Gezeitenströmungen glatt geschliffenen Steinen gemauert hatte“ und dass sie als öffentliche Freibühne bis zu seiner Auswanderung in den 60er Jahren fungierte. (DL, S. 10.) Nach der ausführlichen Darstellung der ruhmreichen Blütezeit berichtet Eamon schließlich kurz von dem Verfall in der letzten Zeit, den der Ausbau neuer Unterhaltungsstätten in der ganzen Gegend verursachte.

In der Rede werden, wie gezeigt, Erinnerungsprozesse inszeniert, die mehrere Zeitebenen verbinden. Die „Bühne am Meer“, die einstige Viehweide, welche im Fokus der Erinnerung steht, funktioniert im Text als Chronotopos in zweifacher Hinsicht: In der Erinnerung von Eamon wird der Raum, die Bühne, verzeitlicht, und den Veränderungen durch die Zeit unterworfen. Insofern aber die Bühne einen Inszenierungsort für die irische Geschichte darstellt, wird darauf mitunter auch die Verräumlichung der Zeit vollzogen. Darüber hinaus ist sie ein realer geografischer Ort auf der Landkarte, der Glaisín Álainn heißt. Die Bühne fungiert also als Zentrum der Rede, das alle Zeitebenen miteinander verknüpft und darüber hinaus über eine symbolische Kraft verfügt, indem sie als ‚der Ort‘ für das Theater, sogar für die Kunst schlechthin eingesetzt wird.

Von den drei Narrationen ist die Erzählung Eamons von der größten Wichtigkeit; darauf weist hin, dass der Ich-Erzähler von der Mitte angefangen bis zum Ende die Parenthese „sagte mein Freund Eamon“ regelmäßig einschiebt. Durch den auf diese Weise entstandenen repetitiven Charakter des Erzählens wird die Erinnerungshaftigkeit des Textes gesteigert. Den Dominanzverhältnissen der Erzählebenen entsprechend, muss Eamon, der auf allen drei Ebenen da ist und zur gleichen Zeit sowohl in der Funktion des erinnernden-erlebenden Erzählers als auch der erinnerten Figur vorkommt, als zentrale Erzählinstanz herausgestellt werden. Andererseits deutet die konsequente Wiederholung der Parenthese „sagte mein Freund Eamon“ auch darauf hin, dass die Rede bei der Wiedergabe der Geschichte an der doppelten Fokalisierung festhält: Die Erinnerungen Eamons werden ja durch den Ich-Erzähler gefiltert und dadurch vorinterpretiert. Der Leser erfährt nicht nur über die Erinnerungen von Eamon, sondern auch deren Vermittlung, den Selektierungs- und Wertungsprozess, für den der Ich-Erzähler die Verantwortung trägt.

### 2.2.1 Funktionsweisen der Erinnerung

Die erste Analepse ist der Darstellung der Erinnerungsrituale gewidmet, die sich mit periodischer Regelmäßigkeit an den Sonntagabenden wiederholten. Wie bei jedem Ri-



tual, haben auch hier die Umstände auf den Ablauf großen Einfluss. Dementsprechend hebt Eamon hervor, dass für die Bühne das Meer als ständige Kulisse diene und dass das Rauschen des Meeres vom Hintergrund her nie ausbliebe. Und wie *jedes Ritual* auf spezifische *Umstände* zugeschnitten werden soll, so ging es in Glaisín Álainn im Sommer immer anders vor sich als im Winter: Im Sommer wurde unter freiem Himmel getanzt und gesungen, im Winter „alles Theatralische, alles Tanzen und Festliche in bloße Geschichten, in Tratsch und Erzählungen verwandelt“, die im Haus von O'Shea vorgetragen wurden. (DL, S. 15.)

Die zweite Analepse beschwört die Erinnerungsrituale auf der Plattform als Gedächtnisleistung der Leute aus den umliegenden irischen Dörfern, als Repräsentation des kollektiven Gedächtnisses herauf. Diesmal hat die Erinnerung zum Teil eine identitätsstiftende Funktion; sie dient dazu, die historische Vergangenheit der Iren wach zu halten, eine Geschichte, die aus Leidensgeschichten besteht. Es sind

die Verschwundenen, die Ausgewanderten und die Toten, die in Geschichten und Liedern wiederkehrten – die Toten der großen Hungersnot, die in Amerika oder Australien Verschollenen, die Getöteten all dieser *Bloody Fridays* und *Bloody Sundays* der Kämpfe gegen England und des Bürgerkriegs, die Ertrunkenen jener Fregatten, Frachter und Tanker, deren geborstene Wracks bei ruhigem Wasser draußen, vor den Klippen von Glaisín Álainn, als Schatten in der Tiefe zu sehen waren. (S. 15f.)

Das durch die zweite Analepse vorherrschende nationale Narrativ erinnert an die Unterdrückung des kleinen irischen Volkes durch England und seinen zum Scheitern verurteilten, nie aufhörenden Widerstandskampf für die Unabhängigkeit. Diverse Verlustgeschichten tauchen dabei auf, häufen sich und hören sich an wie aus dem Leierkasten abgespielt. Es handelt sich in ihnen nicht nur um „Millionen von Ausgewanderten“, sondern auch um Einzelschicksale:

Die Geschichte von John Ford aus Ballinascarthy, der dem irischen Elend nach New York entkam und dessen Sohn Henry sein Glück in Maschinen und Motoren fand... Die Geschichte von Lieutenant Coghill aus Castletownshend, der in englischen Diensten von den Speeren der Zulus durchbohrt und mit dem Viktorienkreuz begraben wurde [...]. (DL, S. 17.)

Das kollektive Gedächtnis der Plattform kennt aber auch solche Unglücksfälle in reicher Anzahl, die mit dem nationalen Narrativ nichts zu tun hatten. Dabei geht es mehrmals um verblüffende Schiffskatastrophen, etwa in der „Geschichte vom Knochenschiff, das vor Galley Head auf die Klippen lief und im Sinken nichts verlor als Tausende und Abertausende Knochen aus den Schlachthöfen Corks“. (DL, S. 17.) Ab und zu kommen auch Storys mit glücklichem Ausgang vor. So wird der Fall einer Frau erwähnt,

die auf der Suche nach Strandgut eine Trompete im Roten Sand der Roscarberry fand und darauf so wunderbar spielen lernte, daß jeder, der ihr *Näher mein Gott zu Dir* hörte, sein Leben – mindestens einen Abend lang – zu ändern versprach [...]. (DL, S. 18.)

Ob die Ironie, die sich am Ende des Satzes heraushören lässt, dem Ich-Erzähler oder Eamon zuzuschreiben sei, bleibt dahingestellt, immerhin kann sie die verborgene Polyphonie des ganzen Textes signalisieren. Zweifellos wird die Erinnerung als primäre Funktion der Plattform anerkannt, die Rede führt jedoch über die Instrumentalisierung der Erinnerung im Dienste des kollektiven – nationalen – Gedächtnisses hinaus. Die bunte Palette der erzählten Geschichten macht offenbar, dass sogar in einer historisch-gesellschaftlichen so stark belasteten Gegend Europas wie Irland eine richtige Bühne mehr repräsentiert als eine nationale Gedenkstätte.

Nicht zufällig beginnt die Rede mit der Schiffskatastrophe, durch die eine Begegnung mit Blauwalen stattfindet. Die zunächst nicht identifizierbare Erzählerstimme macht gleich am Anfang darauf aufmerksam, dass das Schicksal des Landes und seiner Bewohner nicht ausschließlich von menschlichem Handeln, politischen Interessen und Machtverhältnissen abhängig ist. Allein der instinktgesteuerte Zug der Blauwale deutet darauf hin, dass es Kräfte gibt, die mächtiger sind als die des menschlichen Bereichs.

Für Ransmayrs ganzes Schaffen ist charakteristisch, dass er sich mit den realen historisch gesellschaftlichen Zuständen nicht zufrieden gibt, sondern dazu neigt, die angesprochene Problematik unter dem Aspekt des ganzen Universums zu betrachten. Ähnlicherweise funktioniert die Plattform an der südirischen Atlantikküste als Drehbühne, an der die elementare Energie der Natur sogar die Ausrottung der Wälder für englische Kriegszwecke vergessen machen konnte:

Kahl? Schon mit der nächsten Drehung der Bühne konnte die Wüste wieder unter Büschen und Strauchwerk verschwinden, unter Stechginster und baumhohen Fuchsienhecken, ja in manchen Tälern kehrten sogar die Bäume zurück – zuerst nur in den ummauerten Parks und Gärten englischer Herrenhäuser, um sich dann von dort – und begünstigt durch die milde, vom Golfstrom gewärmte Luft Irlands – auszubreiten: Pinien und Eukalyptusbäume beschatteten plötzlich die Szenerie, Rhododendren [...] blühten hier schöner als in Kaschmir und Nepal!, Myrten, Erdbeerbäume und Maoriflachs aus Neuseeland, Tulpenbäume, Magnolien, ja selbst Feigenbäume voll bitterer Früchte und Palmen – kein Zweifel, die Bühne Irland wurde auch nach den schlimmsten Verwüstungen und Kahlschlägen wieder schön. (DL, S. 19f.)

Eine solche ‚Korrektur‘ der Geschichte hebt die historische Zeit auf und hat keinen Bezug mehr zur jeweiligen Gegenwart. In Glaisin Álainn wurde eine Art Erinnerungsmythos gestiftet, und dabei „verlor sich [...] die Linie, die das Spiel vom wirklichen Leben trennte“. (DL, S. 21.) Wie Ort und Erinnerung auf der Plattform inszeniert wurden, geht es dabei in der Interpretation durch die Festrede trotz der überwiegenden nationalen Thematik weniger um das Identitätsbewahren der unterdrückten und missbrauchten irischen Bevölkerung als um die Möglichkeit für sie, ihre Kreativität beim Theaterspielen frei auszuleben.

### 2.2.2 Erinnerung als Kunstproduzieren

Liam O'Sheas Plattform befindet sich auf einem schmalen Grat zwischen Kunst und Wirklichkeit; bei der Bestimmung dessen, was „*Darstellende Kunst*“ hier repräsentiert, pendelt die Rede seitenlang zwischen den beiden Polen. (DL, S. 10.) Allein die Lage der Bühne war verantwortlich dafür, dass auf der Plattform die Loslösung von der Realität nie vollständig vollzogen werden konnte: „Die Kulissen aller Tänze und Darbietungen blieben immer auch Schauplätze der Wirklichkeit: Das Meer“. (DL, S. 12.) Auch das Vorgeführte musste ja immer ein Stück Wirklichkeit sein, um das Publikum fesseln zu können:

Natürlich jubelte oder weinte auch das Publikum von Glaisín Álainn nicht bloß über *Darstellungen*, sondern vor allem über die wachgerufenen, wachgesungenen Erinnerungen an das eigene, das wirkliche Leben. (DL, S. 16f.)

Manchmal ist aber die Wirklichkeit selbst so absurd, dass sie den Anschein hat, „bloß Theater“ zu sein, wie zum Beispiel in Eamons Erinnerung an jenen Saint Patrick's Day, als im Festzug unter den Soldaten der Armee der Irischen Republik plötzlich die „Untergrundkämpfer“ der IRA erschienen, eine Zeitlang gemeinsam mit ihnen marschierten und dann „so plötzlich wieder verschwanden wie sie aufgetaucht waren“. (DL, S. 20f.)

Auch solche Episoden erzählt Eamon, in denen die Leute der Wirklichkeit versuchten, die Aufführungen auf der Plattform gewaltsam zu stören, indem sie mit Propaganda-Aktionen auftraten, sie konnten aber der Suggestion der Bühne nicht widerstehen und sie wurden dann durch „die Menge, die Musik, das Gelächter, einfach verschluckt“. (DL, S. 23.)

Schritt für Schritt scheint auf diese Weise die Kunst immer mehr das Territorium der Wirklichkeit erobern zu können, bis sie schließlich mit der Fähigkeit ausgestattet wird, die Mängel der Wirklichkeit zu reparieren. Dieses Konzept wird mit Hilfe der im Titel angesprochenen Luftmetapher erläutert, die in einer dreistufigen Parabelgeschichte von Eamon erzählt wird. Nach ihm gibt es drei Lüfte der menschlichen Lebenskreise. Mit Ausnahme der letzten stehen sie in Verbindung mit der Persönlichkeitsentwicklung des Menschen, insofern das erste Stadium die Erfahrungen im frühen familiären Kreis und das zweite diejenigen der späteren Lebensphasen beinhaltet. Beide entbehren jedoch der Vollkommenheit, was in der ‚dritten Luft‘ ausgeglichen werden kann:

Aber erst in der dritten Luft werde ergänzt und hinzugefügt, was zum vollständigen Bild der Welt noch fehle, erst in der Luft der Plattformen, Tanzsäle und Theater, der Kinos und wohl auch rauchiger Pubs, der Luft der Geschichten und der Verzauberung des Lebens in Lieder [...]. (DL, S. 26.)

„Die dritte Luft“ als Medium für die Sinngebung und Vervollkommnung, ist verortet in der Rede auf der imaginären „Bühne am Meer“. So scheint am Ende zwar die Kunst den Vorrang erhalten zu haben, ihre Verortung beinhaltet aber die Rückkehr zur Idee der Plattform, man kommt also dort an, wo es losgegangen ist, auf dem schmalen Grat.

Die Unlösbarkeit des Definitionsproblems hängt damit zusammen, dass nach dem Konzept dieser Rede Bühnenspiel und Erinnerung fest zusammengehören:

Was aber könne in einer Geschichte, auf einer Bühne, denn Größeres getan werden, als daran zu erinnern, was die Menschen sich selbst und anderen angetan hätten, daran zu erinnern, wozu diese Menschen in ihrem Glück und in ihrem Elend fähig seien und was ihnen also auch in Zukunft noch winken oder drohen werde? (DL, S. 16.)

Aus diesem Bestimmungsversuch geht andererseits auch hervor, dass Ransmayr die Bedeutung der Erinnerung nicht auf die Vergangenheit reduziert, sondern ihren Geltungsbereich bis in die Zukunft hinein verlängert, das heißt, die Erinnerung, allen zeitlichen Grenzen enthoben, wird mit einer überzeitlichen Relevanz versehen, was gerade ein Merkmal der Kunst ist. Ihre Ähnlichkeit mit der Kunst ist auch unter wirkungsästhetischem Aspekt gut nachvollziehbar, indem das Bühnenspiel auf der Plattform auf das Publikum und die Darsteller selbst eine Wirkung ausübt, welche mit der Nietzscheschen Vorstellung von der Unverzichtbarkeit der Kunst verwandt erscheint. Mit den Worten der Rede wurde durch die Darstellungen auf der Plattform „dieses Leben zwar nicht leichter, aber zumindest erzählbar, begreifbar – und erschien in manchen Spott- und Kampfliedern sogar veränderbar“. (DL, S. 11.) Dass die Plattform auf diese Weise unermessliche Möglichkeiten bietet, macht sie geeignet, das barocke Konzept vom Welttheater heraufzubeschwören und als dessen moderne Referenzstelle zur Eröffnung der Salzburger Festspiele herangezogen zu werden.

### 2.2.3 *Luftburgtheater*<sup>344</sup>

Ransmayr bleibt stets Erzähler. Das Narrative prägt auch seine Begrüßungsrede *Luftburgtheater*, die er 1998 zum Abschied des Regisseurs Claus Peymann als Direktor des Wiener Burgtheaters hielt. Dieser Vortrag enthält keine Zusammenfassung oder Würdigung zum Lebenswerk des Theatermannes, wie es zu dem Anlass passen würde. Stattdessen besteht er aus einer Kette von Erinnerungen an gemeinsame Wandertouren, die der Schriftsteller mit dem Freund in beiden seiner Heimatländer, Österreich und Irland, unternommen hat. Heraufbeschworen werden Bergspitzen, Seeküsten, felsige Abgründe

344 Ransmayr, Christoph: *Luftburgtheater*. Einem wandernden Direktor auf den Weg. In: VR, S. 40–44.

und steile Klippen, wobei Naturphänomene ständig als Zeichen für Theaterereignisse wahrgenommen werden: das Brausen des Windes als „Beifallsrauschen“ von „tausenden Händen“; „der felsige Abgrund“ als „Orchestergraben“; „Nebelreißen“ und „rasch ziehende Wolken“ als Theatervorhänge. (VR, S. 40f.) Geboten wird eine voll entfaltete Bildreihe für die semiotische Nutzbarmachung der irischen Küste, die auch schon in der Salzburger Festrede eine Schlüsselrolle spielte:

Denken Sie nur an den Abend nach der Uraufführung der Unsichtbaren! An das Dinner unter den Sternen auf einer Viehweide hoch über der irischen Küste. Der Leuchtturm von Fastnet glommt über dem schwarzen Wasser der Roaringwater Bay, das Notlicht im Theaterdunkel einer Augustracht, während sich zur Begeisterung aller am Schauspiel Beteiligten der Wolkenvorhang im Beifall der Brandung ein ums andere Mal hob und senkte. (VR, 43f.)

Gleichzeitig muss der Festredner-Erzähler einsehen, dass alle seine Bemühungen, umgeben von den Kulissen der Natur Theater zu spielen, vergeblich gewesen seien, weil kein Theaterstück entstand, sondern alles „doch nur *erzählt*“ worden sei. (VR, S. 41.) Trotzdem hört er mit den semiotischen Zuschreibungen nicht auf: Es kommt ihm ja nicht auf die Anverwandlung von Theater- und Erzählkunst an, ein solches gattungspoe-tisches Experiment würde dem festlichen Anlass kaum entsprechen. Durch das Ineinanderspielen und Abgrenzen von Theater und Erzählen will er sich nachdrücklich zu der Überzeugung von dem eigenen, unvertauschbaren Weg in der Kunst bekennen:

Schreiben Sie, mein Herr, schreiben Sie! haben Sie mir geschrieben, Herr Direktor, schreiben Sie ein Stück! Ich erinnere mich. Und was geschah? Ich habe kein Stück geschrieben. Weitergegangen, weitergestampft sind wir, Herr Direktor. Ich habe weitererzählt. Sie führten Regie. Es war gut, wie es war. (VR, S. 44.)

Andererseits wird durch den Vortrag ein poetologischer Beitrag geleistet „zu unserer Vorliebe für ein Theater im Freien, unserem Luftburgtheater“, der über die Unterschiedlichkeit der künstlerischen Wege hinausführt. (VR, S. 45.) Das Bekenntnis zum Luftburgtheater weist auf die Paradoxität jeder künstlerischen Produktion hin, welche zwischen Realität und Imagination, Wirklichkeit und Schein balancieren muss. Indem der Text durchgängig mit der Interpretation von Natursignalen als Kunstsignale spielt, bestätigt die Luftmetapher – dem festlichen Anlass entsprechend – die letzte Gemeinsamkeit der ästhetischen Auffassung zwischen dem Theaterdirektor und Schriftsteller, die in der Vorrangstellung der Kunst vor der Wirklichkeit besteht.

### 3. Literarizität im poetologischen Vortrag *Unterwegs nach Babylon*

*Unterwegs nach Babylon* ist der Titel von Ransmayrs Poetik-Dozentur, die er mit Raoul Schrott gemeinsam 2012 in Tübingen abgehalten hat. Bei Ransmayr wäre ein Text ohne Bezugnahme auf exotische Landschaften kaum vorstellbar, die Andeutung auf eine Reise nach Babylon ist jedoch irreführend. Zwar stellt sich im Nachwort des Bandes, der die Vorlesungen beider Autoren enthält, heraus, dass sie im Herbst desselben Jahres „eine gemeinsame Reise in die Osttürkei, nach Mesopotamien, also fast nach Babylon unternommen“ haben, trotzdem wird diese Reise mit keinem Wort erwähnt. (UB, S. 64.) Babylon ist in der Poetikvorlesung kein geographischer Ort, sondern eine altbekannte kulturgeschichtliche Metapher für einen geistigen Zustand der „chaotische[n] Vielstimmigkeit“, wie es Ransmayr selbst zugibt. (UB, S. 7.) Und obwohl die Erwähnung des Chaos erwartungsgemäß eine implizite Aufforderung zu dessen Beseitigung beinhaltet, wird sein metaphorisches Analogon, Babylon, diesmal höchst positiv bewertet:

Aber war Babylon nicht immer auch der Name für ein offenes, vielfältiges Bild der Welt? Ein nach allen Seiten offenes Bild, in dem sich nur der verlor, der in der unendlichen Anzahl möglicher Stimmen und Sprachen die seinige nicht finden konnte und der in der Vielstimmigkeit nichts zu hören imstande war als wirres Geschrei, Singsang und Murmeln? (UB, S. 7.)

Schon dieser Auftakt lässt ahnen, dass Ransmayrs dichterisches Selbstverständnis gegen den Strich zu lesen ist. Mindestens die Hälfte seiner Poetikdozentur kann insofern als eine Art negative Poetologie gelesen werden, dass zwar eine Dichtungslehre vermittelt, der Sinn des Ganzen jedoch in Zweifel gezogen wird. Die Bemühungen eines Autors – heißt der Schlussakkord –, „durch erklärende Kommentare das schlimmste Missverständnis zu verhindern“, seien nicht nützlich, daher nicht nur sinnlos, sondern sogar „lächerlich“. (UB, S. 21.) Dass der Vortragende jedoch mit dieser provokativ klingenden Behauptung in erster Linie seine Zuhörer/Leser beeindrucken will und nicht die Aufhebung der Poetikdozentur intendiert, beweisen der unmittelbare und der breitere Kontext gleichermaßen. Der zitierte Satz endet nämlich mit einem Doppelpunkt, er endet also doch nicht; der Vortragende vergleicht die Vergeblichkeit des Selbst-Kommentierens mit dem burlesken Bild

jener komischen Figur aus Slapstickfilmen [...], die versucht, einen möglicherweise mit Spottnamen oder Schimpfworten bekratzten Papierstreifen, der sich nicht und nicht vom Hosenbein, vom Schuh oder Ärmel lösen will, loszuwerden: Plötzlich klebt dieser Streifen auf dem anderen Arm, auf dem anderen Hosenbein und Schuh und einmal sogar auf der Stirn, ja wandert im Verlauf eines grotesken Tanzes, zu dem alle Befreiungsversuche nach und nach geraten, allmählich über den ganzen Körper des Verzettelten, der am lachhaften Höhepunkt womöglich auch noch das Gleichgewicht verliert und in einen ganzen Haufen ähnlich beschrifteter, von irgendwoher zusammengewetzter Schildchen, Klebestreifen und Zettelchen stolpert [...] (UB, S. 21f.)

Wenn diese Gestalt gerade im Ausklang des Vortrags vierzehn Druckzeilen hindurch wankt und „fällt“, bis sie endlich doch „davonhumpelt“, dann kann man den Verdacht nicht loswerden, dass der Vortragende damit nicht so sehr die poetologischen Versuche generell verabschieden als vielmehr seiner Überzeugung von der hierarchischen Reihenfolge von Literatur und Poetologie Nachdruck geben wollte. (UB, S. 22.)

### 3.1 Unbestimmbarkeit der Vortragsposition

Die Poetik-Dozentur bildet immer mehr ein eigenes Genre in der Gegenwartsliteratur. Ihr besonderer Reiz kommt daher, dass sie nicht dem Anspruch eines wissenschaftlichen Zugangs gerecht werden soll, gleichzeitig kann sie sich aber von dem universitären Rahmen auch nicht vollständig lösen. Aber nicht bloß in dieser Hinsicht stellt die Poetik-Dozentur eine zweifache Anforderung an den eingeladenen Autor. Zu lösen ist für ihn auch die Verdoppelung der ihm zugewiesenen Position: Er hat in dem Vortrag die Prinzipien des eigenen Schaffens offenzulegen, zur gleichen Zeit kann er jedoch auch auf die ihm eigene unverwechselbare Stimme, d. h. literarische Ausdrucksweise, nicht verzichten. In der eigenen Person soll er also nicht nur sich selbst, sondern auch seinen eigenen Kritiker darstellen.

Dieses Dilemma zeigt sich in *Unterwegs nach Babylon* darin, dass sich der Dozierende anfänglich weigert, eine stabile Redeposition einzunehmen; er drückt sich vorsichtig aus, als ob er sich bei dieser Angelegenheit trotz des Untertitels – *Notizen zu einer Poetik in eigener Sache* – nicht als literarische Autorität etablieren wollte.

Zunächst hütet er sich so lange, wie es die grammatikalischen Bedingungen ermöglichen, sich als ein Ich preiszugeben. Seitenlang werden von ihm Satzkonstruktionen, z. B. Passivsätze oder Sätze mit pronominalem Subjekt bevorzugt, mit deren Hilfe er sich nicht als Verfasser literarischer Texte artikulieren muss. Die Position des Autors wird am häufigsten durch ein unbestimmtes Pronomen besetzt: „Was immer einer erzählt, sehr geehrte Damen und Herren [...]“, heißt es gleich in der Eröffnung. (UB, S. 7.) Der auf diese Weise mehrmals heraufbeschworene Erzähler bleibt in dem Vortrag zunehmend anonym, indem er nicht durch ein vollendetes Werk, sondern durch die erzählerische Absicht gekennzeichnet wird. Dementsprechend kehrt seitenlang in mehreren Passagen die Einführungsformel „Wer erzählen will“, zurück; erst in der zweiten Hälfte des Vortrags gibt sich der Vortragende ab und zu als ein ‚Ich, das hier redet‘, bekannt. (UB, S. 18f.) Immerhin ermöglicht diese Konstellation, dass entweder prinzipiell Redner und Autor nicht identisch sein müssen oder dass dieser Redner die Autoren aller Zeiten vertritt. Daraus folgt, dass auch keine Abgrenzung von dem Leser vollzogen wird. Der Vortragende scheint sogar kein Autoritätsbewusstsein zu haben, vielmehr tritt er zu Guns-

ten des jeweiligen Lesers zurück. Sein zuvorkommendes Verhalten der Zuhörerschaft, genauer gesagt, dem Leser gegenüber prägt die Hälfte des ganzen Textes und suggeriert die Gleichwertigkeit zwischen Produktion und Rezeption des literarischen Textes:

Jede seiner Geschichten wird von seinen Zuhörern oder Lesern Wort für Wort ins eigene Verständnis übersetzt, in die Sprache der eigenen Kultur oder auch nur die des eigenen Herzens: So erwächst aus einer einzigen Erzählstimme manchmal ein Chor, aus einem einzigen Buch eine Bibliothek. (UB, S. 7)

Auf diese Weise vollzieht sich die Aufhebung der Exklusivität der Autorenposition; der Autor geht mit dem Leser eine imaginäre Arbeitsgemeinschaft ein, dies kommt auch durch das Einführen der Wir-Perspektive zum Ausdruck. Der Akzent liegt also nicht auf dem ‚Tod des Autors‘, sondern auf der Verabschiedung von dessen Auserwähltheit. Der häufige Gebrauch des Personalpronomens ‚wir‘ und seine possessive Verwendung deutet darauf hin, dass die Autorenschaft hier und jetzt als etwas Beliebigen apostrophiert wird.

### 3.2 Strukturelle Äquivalenzen mit der literarischen Prosa

Ransmayrs poetologischer Vortrag ähnelt dem Aufbau nach dem Prosastück *Am See vom Phoksundo* vollständig: Gemeinsam ist die erneute Situierung einer Kreisbewegung, weshalb die Rückwendung – sei sie von konkretem, gedanklichem oder ideellem Charakter – auch auf Grund dieses Textes als Beweis für die Unteilbarkeit der Ransmayr-Prosa hingestellt werden kann.

*Unterwegs nach Babylon* gliedert sich im Wesentlichen in einen Rahmen und einen mittleren Teil, wobei der erstere den Sinn der poetologischen Versuche überhaupt bezweifelt, der mittlere, weit umfangreichere Teil jedoch poetologische Ansichten vermittelt. Vorausgeschickt werden muss allerdings, dass dabei Ransmayr sein Konzept nicht neu entwirft, sondern sich an eigene frühere Preisreden anlehnt. Der Rückbezug auf frühere Texte dominiert daher den größten Teil der Dozentur, innerhalb dessen zwei Problembereiche thematisiert werden. Der erste, inhaltsbezogene Problemkreis handelt von den Gefahren der politischen Verpflichtung des Dichters überhaupt und geht wortwörtlich auf die Rede zurück, die Ransmayr 2004 zur Verleihung des Bertolt-Brecht-Preises der Stadt Augsburg hielt.<sup>345</sup> Ransmayr wehrt sich darin gegen den „missionarischen, unter Umständen parlamentarischen, und im Ausnahmefall prophetischen Auftritt des Dichters, von seinem Erscheinen auf Kanzeln und Barrikaden [...]“ und holt

345 Siehe: Ransmayr, Christoph: Weinte sonst niemand? In: Ders.: Gerede. Elf Ansprachen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2014, S. 11–20.



sein Beispiel für die politische Fehlentscheidung von einem Dichter – Bertolt Brecht. (UB, S. 11.) Und schließlich bittet er mit Brecht um Nachsicht, sowohl dem Dichter als auch der Literatur überhaupt – seiner eigenen Person nicht ausgenommen – jeden Ewigkeitswert verleugnend. Das passiert aus der Überzeugung heraus, dass „jede Geschichte [...] ihre Zeit – und vor allem: ihr Ende [hat]“ (UB, S. 16). Diese Erkenntnis führt in dem *Babylon*-Vortrag zu dem zweiten Themenbereich, zu solchen wesentlichen Fragen der schriftstellerischen Werkstatt zurück wie der Anfang und das Ende einer Erzählung, thematisiert wird also im zweiten Schritt die Struktur des narrativen Textes.

An diesem Punkt der Tübinger Dozentur greift er auf eine andere, viel früher entstandene Preisrede zurück, die er 1995 zur Verleihung des Franz Kafka-Preises vortrug. Diesmal geht es nicht um eine reine Wiederholung. Zwar wird die Kafka-Rede – wieder wortwörtlich – beibehalten, dessen Konzept wird aber in seiner Ganzheit umgestaltet. Wurde in dieser Rede von den grundlegenden strukturellen Einheiten eines Textes noch der Anfang, die Bedeutung der „ersten Sätze“ in den Vordergrund gestellt,<sup>346</sup> verlagert sich jetzt, zehn Jahre später der Akzent auf das Ende. Indem das Ende als das bedeutendste Strukturelement einer Geschichte behandelt wird und logischerweise mit dem Problem des Anfangs verknüpft ist, geht es um strukturalistische bzw. semiotische Fragestellungen.

Mit Jurij Lotmann kann in diesem Zusammenhang die semiotische These von der modellbildenden Rolle vom Text-Anfang und Text-Ende herbeizitiert werden sowie seine Erkenntnis, dass diese Kategorien „unmittelbar mit den allgemeinsten Kulturmodellen zusammenhängen“.<sup>347</sup> Lotman spricht bei Texten, in denen das Ende eine stärkere Bedeutung bekommt, über Orientierung auf eine Zielsetzung und nennt diese „mythologiesierend“.<sup>348</sup> Ransmayr bevorzugt zweifellos dieses Modell, wenn er von den beiden Strukturelementen eher auf das Ende fokussiert und dabei kategorisch aussagt: „Eine Geschichte, die von ihrem und allem Ende nichts wissen will, verdient diesen Namen nicht [...]“. (UB, S. 17.)

Auch wenn er – die Kafka-Rede zitierend – auch noch im Weiteren auf den Anfang zu sprechen kommt und die Funktion der „ersten Sätze“ darin erkennt, dass sie die Koordinaten von Zeit-, Ort- und Personenkonstellationen angeben und dabei die ersten Entscheidungen des Schriftstellers bezüglich der eigenen „unverwechselbare[n] Geschichte“ darstellen, liegt die Priorität bei Ransmayr zweifellos im Ende. (UB, S. 19.) Das dem zugrunde liegenden Kulturmodell entsprechende Weltbild ist fatalistisch; damit steht in Einklang, dass Ransmayr nicht einmal in Hinblick auf die poetologische

346 Die Preisrede ist unter dem Titel *Die Erfindung der Welt* erschienen. In: VR, S. 15–21, hier S. 19.

347 Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. Aus dem Russischen von Rolf D. Keil. München: Verlag Fink 1993, S. 305.

348 Ebd., S. 311.

Herausforderung unterlässt, darauf aufmerksam zu machen, dass sein Werk von vornherein vom Bewusstsein des Endes, des kosmischen und alles annullierenden, geprägt wird:

Die Wirklichkeit treibt über jede Erzählung hinaus und davon ins Grau einer Zukunft ohne uns. Stille, Wort- und Sprachlosigkeit, Menschenleere, wie sie vor unserem entwicklungsgeschichtlichen Auftritt herrschte und noch Äonen nach uns und bis zur Aufblähung unseres Zentralgestirns in eine Supernova herrschen wird, sind schließlich nicht der Katastrophenfall, sondern der Normalfall im universalen Raum. Ein Blick in die ferne Vergangenheit unseres bis in seine verborgensten Täler vermessenen Planeten liefert ähnliche Bilder wie einer in seine Zukunft: keiner mehr da. (UB, S. 16.)

Andererseits befreit Ransmayr das Bewusstsein des Endes von der Verantwortung dem Einzelmenschen gegenüber nicht. Wie er es kurz danach ausdrückt: „Wenn es überhaupt eine der Erzählung entsprechende Haltung geben kann, dann die Hinwendung zum Leben des Einzelnen“. (UB, S.18) Durch diese Hinzufügung wird offenbar, dass die Tübinger Dozentur für das poetologische Selbstverständnis Ransmayrs neue Akzente setzte, und nicht nur hinsichtlich seiner formal-poetischen Ansichten.

Allerdings kann auch die kritische Bemerkung nicht unterdrückt werden, dass durch das beinahe nahtlose Aneinanderfügen der beiden, von vornherein unterschiedlich konzipierten Reden ein Text entstand, der in manchen Punkten nicht genug kohärent wirkt und dem Nachvollziehen des Gedankenganges Schwierigkeiten bereitet.

Der einführende und der Schlussteil des *Babylon*-Vortrags sind – wie schon erwähnt – dem Anlass Poetikdozentur gewidmet und handeln mit ironischer Selbstverkleinerung von dem Versuch, die eigenen poetologischen Ausführungen in Klammern zu setzen. In Frage gestellt werden jedoch nicht nur die eigenen Äußerungen, sondern auch der institutionalisierte Literaturdiskurs: die Autorenschaft, Interpretation und Literaturkritik überhaupt.

### 3.3 Intertextuelle Bezüge – Ein Exkurs mit Hugo von Hofmannsthal

Poetologisches Sich-Widersprechen ist der österreichischen literarischen Tradition gar nicht fremd. Kein geringerer Dichter als Hugo von Hofmannsthal bediente sich der gleichen Geste in seinem Aufsatz *Poesie und Leben*, der als programmatische Schrift der Wiener Moderne gilt. Auch Hofmannsthal schloss dabei mit Überzeugung von der „Sinnlosigkeit alles Erklärens, alles Beredens“ und er fügte sogar als Begründung hinzu: [...] die wahrhaft Verstehenden sind wiederum schweigsam wie die wahrhaft Schaffenden“. (GW RA, S. 19.) Der nicht eliminierbare Unterschied zwischen den beiden Texten liegt darin, dass Hofmannsthal den eigenen als Rede konzipierte und dabei an mehreren Stellen auf ein fiktives Publikum Bezug nahm, wurde doch dieser ursprünglich zum Druck in einer Zeitschrift bestimmt. Ransmayr dagegen verfasste den seinen

als Teil einer Vortragsreihe, in deren Rahmen seit 1996 die namhaftesten Autoren der Gegenwart über poetologische Fragen dozieren. Zwischen den beiden Reden gibt es jedoch weitere wichtige Gemeinsamkeiten: Zunächst versuchen beide Autoren ihr Publikum vom Zuhören des Vortrags abzuraten. Ransmayr mit den Worten:

Hoffen Sie [...] bloß nicht darauf, daß ich Ihnen zur Kunst des Erzählens im Besonderen oder zur Literatur im Allgemeinen wesentlich mehr zu sagen hätte als Sie sich auch selber erzählen könnten [...] reagieren Sie auf jeden Wunsch, Ihnen das Geheimnis des Erzählens oder der Poesie ein für allemal darzulegen oder zu erklären mit Mißtrauen. (UB, S. 8.)

Auch Hofmannsthal tut alles, um die Zuhörer vom eigenen Vortrag abzuhalten, bei ihm ist jedoch der Grund dafür die Entzweiung zwischen Dichter und Publikum:

[...] auf keinen Fall würde ich mir schmeicheln, von Ihnen verstanden worden zu sein, auf keinen Fall würde ich annehmen, dass Sie meine Meinung anders als formal und scheinmäßig zur Kenntnis genommen hätten. (GW RA, S. 14.)

Es gibt aber einen Punkt, in dem die Argumente von beiden analog sind und dies betrifft die Erwartungen der Gegenwart an die Kunst: Beide wollen sich von dem Verstricktsein in der Alltagswirklichkeit fern halten. Bei Hofmannsthal ist diese Abgrenzung mit dem Terminus des Lebens abgedeckt:

Kein äußerliches Gesetz verbannt aus der Kunst alles Vernünfteln, alles Hadern mit dem Leben, jeden unmittelbaren Bezug auf das Leben und jede directe Nachahmung des Lebens, sondern die einfache Unmöglichkeit: diese schweren Dinge können dort ebensowenig leben als eine Kuh in den Wipfeln der Bäume. (GW RA, S. 14.)

Was bei Hofmannsthal das „Leben“ ist, heißt bei Ransmayr die „Welt“, deren „Moral aber, wenn überhaupt, dann als Draufgabe, als das Beiläufige, ja Selbstverständliche und Vorausgesetzte! eine Rolle spielt [...]“. (UB, S. 11.)

Es muss betont werden, dass das oben dargestellte poetische Abwehrmanöver bei beiden Autoren in dem Rahmen verortet ist, welcher im mittleren Teil des Vortrags ein positives, d. h. vertretbares Programm umfasst. Nach Hofmannsthal ist „das Element der Dichtkunst [...] ein Geistiges, es sind die schwebenden, die unendlich vieldeutigen, die zwischen Gott und Geschöpf hängenden Worte“. (GW RA, S. 18f.) Indem er auch sagt, „die Zusammenstellung, das Verhältnis der einzelnen Teile zu einander, die notwendige Folge des einen aus dem andern kennzeichnet erst die hohe Dichtung“, kann dieses Programm als eine Vorwegnahme der strukturalistischen Lyrikkonzeption angesehen werden. (GW RA, S. 18f.)

Auch Ransmayr schreibt in seinem poetologischen Programm den Worten die höchste Bedeutung zu. Fast enthusiastisch spricht er davon, „daß die Verwandlung von etwas in Worte [...] zu den vielfältigsten und ungeheuerlichsten Verwandlungen gehört,

die in unserer Welt möglich sind“. (UB, S. 8.) Ransmayr führt diese Fokussierung auf die Sprache zu einem längeren Exkurs über das Verhältnis zwischen Literatur und Moral und wie schon oben angedeutet, kommt er dabei zu der Schlussfolgerung, dass der Schriftsteller keine unmittelbare moralische oder politische Beeinflussung übernehmen kann, weil er selber nicht frei von Täuschungen und Irrtümern sei. Daher wäre der einzig gerechte Weg für die Literatur „keine programmatische, sondern genaue, lakonische Darstellung“. (UB, S. 13.) Hier beginnt auch Ransmayr selbst das Wort „Poesie“ zu benutzen, wobei er den Sinn des Selbstkommentierens, also des eigentlichen aktuellen Vorhabens bezweifelt. Indem er das letztere für vergeblich erklärt, nimmt er von seiner Zuhörerschaft wiederum mit einer Hofmannsthalschen Geste Abschied. Die Schlussworte des Dichters der Jahrhundertwende sind nämlich – wie bei ihm selbst – mit dem rhetorischen Widerruf der eigenen poetologischen Rede gleichzusetzen: „Was das Meer ist, darum darf man am wenigsten die Fische fragen. Nur höchstens dass es nicht von Holz ist, erfährt man von ihnen.“ (GW RA, S. 19.)

### 3.3.1 Selbstreferentialität als Sondertyp der Intertextualität

Nicht nur in struktureller Hinsicht beruht Ransmayrs Vortrag auf Entgegensetzung, in Kenntnis des ganzen Werkes muss gleich in der Einführung die provokative Geste auffallen, mit der der Dozierende zur Abwendung von einem jeden Lesekanon auffordert, sowohl die eigene Gegenwart als auch die klassische Vergangenheit betreffend.

An diesem Punkt kann man freilich nicht darüber hinweggehen, dass für Ransmayr selbst bei der Verfassung seines ersten Romans *Die letzte Welt* gerade Ovids Werk als hypertextuelle Vorlage diente. Und der Schriftsteller, den er in diesem Vortrag für die Formulierung des Anfangs eines literarischen Textes beispielhaft zitiert, ist gerade Franz Kafka – seine Anfangssätze aus dem *Schloß*-Roman sind für jeden Leser bekannt, gerade dadurch, dass das Werk zum Kanon der deutschsprachigen Literatur gehört.

Dieselbe Inkonsistenz ist auch bei dem Ausblick auf das eigene literarische Nachleben sichtbar. Zwar meint er, „[f]ortgelebt hat in seinen Erzählungen schließlich doch keiner“, besteht seine Poetik-Dozentur – wie gezeigt wurde – zum größten Teil aus Selbstzitaten. (UB, S. 16.) Ob dieser hohe Grad von Selbstreferentialität als intertextuelle Herausforderung produziert wurde und einen Bestandteil des poetologischen Programms bildet, sei dahingestellt. Immerhin ist für jeden, der mit Ovids Werk vertraut ist, bekannt, dass der antike Dichter eine Vorliebe für die Selbstwiederholung hatte, was zwar in der älteren Forschung als Mangel an Eigenständigkeit angesehen und gewöhnlich kritisiert wurde, in der neueren aber eher Neugier nach den Gründen auslöste. Ihre systematische Erschließung führte zu der Erkenntnis, dass die Selbstzitate Ovids

verschiedene Typen darstellen und Selbstreferentialität zum Ergebnis hat, dass „Texte doppelbödig und mehrdeutig [werden]“, indem das auf diese Weise gesteuerte Werk „Grenzen zwischen Texten und Gattungen [...] zu überbrücken“ fähig ist.<sup>349</sup>

### 3.4 Schlussfolgerung: „Mißtrauen Sie [...] jedem [...]“ (UB, S. 8.)

Wollte man zusammenfassend bestimmen, worin das dichterische Selbstverständnis von Christoph Ransmayr besteht, würde man auf lauter poetologische Provokationen stoßen. Zunächst ermutigt er zum Lesen von Abenteuerromanen wie *Der letzte Mohikaner* von Cooper oder *Der Schatz am Silbersee* von Karl May, welche heute zur Trivalliteratur gezählt werden. (UB, S. 9.) Gleich danach rät er konsequenterweise davon ab, die Schwärmerei eines „Bildungspredigers“ blind zu befolgen und nach dessen Wegweisung solche kanonisierten Autoren lesen zu wollen wie Joyce, Musil, Homer oder Ovid. (UB, S. 9.) Der hilflose Leser dürfte sich aber nicht nur von dem Kritiker, sondern auch von dem Dichter nicht beeinflussen lassen, siehe das negative Beispiel von Brecht. So hat Lesen keinen Sinn und die Literatur hat keine Perspektive, wobei diese Aussage auf Ransmayrs Überzeugung von der Endlichkeit alles Seienden beruht. Dennoch: es gibt immer, „wer erzählen will“. Und wenn schon Erzählen als eine Art anthropologisches Bedürfnis unvermeidbar ist, dann mindestens kein Interpretieren, bitte. Nur keine Erwartung einer Poetologie, dann lieber „eine neue Geschichte“. (UB, S. 22.) Somit kommt Ransmayrs Poetologie zu der eigenen Selbstaufhebung und im gleichen Atemzug zu einer postmodernen Verschmelzung mit der Literatur.

Beachtung verdient ebenso die Gemeinsamkeit des *Babylon*-Vortrags mit Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen*. Hierzu soll zunächst der mediale Rahmen der beiden Texte, die Universität als diskursiver Raum genannt werden und in diesem Zusammenhang der Verstoß gegen die Diskursregeln dieser Institution: Bei Bachmann vollzieht sich dies durch die Kritik an dem Theoriezwang der zeitgenössischen Literaturwissenschaft, bei Ransmayr durch Ermunterung seiner Zuhörer zur Missachtung des offiziellen Kanons. An zweiter Stelle ist es die ambivalente Grundhaltung beider Autoren dem Anliegen des eigenen Vortrags gegenüber, die Beachtung verdient, wobei sie diese mit dem dritten Vortragenden, Hofmannsthal, wie darauf bereits früher hingewiesen wurde, ebenfalls teilen. Es geht dabei nicht nur um die Überzeugung, dass die Rede über Literatur etwas Überflüssiges sei, sondern auch um die rhetorische Geste der Verweigerung der Dozierung.

349 Frings, Irene: Das Spiel mit den eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid. München: C. H. Beck 2005, S. 264.

Wenn man schließlich zum vertretenen poetologischen Programm kommt, dann müssen zwei thematische Schwerpunkte herausgehoben werden: zuallererst die Überzeugung der (drei) Autoren von der Priorität der Worte beim literarischen Schaffen; und dann, weniger betont, aber doch symptomatisch ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Ablehnung der politischen Aktivität bei dem Dichter generell, was freilich – verschiedentlich akzentuiert – bei Bachmann und Ransmayr erscheint, wobei von den Beiden als negatives Beispiel Bertolt Brecht erwähnt wird.

Abschließend muss allerdings festgehalten werden, dass trotz grundlegender Gemeinsamkeiten ein wichtiger Unterschied zwischen den zwei Vortragskonzepten liegt: während Bachmann an dem Erkenntniswert der Literatur festhält, wird ihr durch Ransmayr keine solche Bedeutung zugeeignet, was ja wiederum ein Kennzeichen der postmodernen Literaturauffassung ist. Zusammenfassend kann immerhin bestärkt werden, dass der Übergang zu postmodernen Positionen im literarischen Essay bereits bei Hofmannsthal beginnt und durch Ransmayrs Vorlesungen eine Fortsetzung erfährt.